יהודה הלוי ועקרונות הביקורת

מאת

עדי צמח

א. יהודה הלוי

בשיר האזור הנודע של יהודה הלוי 'יַעֲלַת חֵן, רַחֲמִי לִבָּב / שְׁכַנְתִּיו מֵעוֹדֵךְ' אומר המשורר (בתים 21–22)

1. יוֹם בְּגַנָּה רָעוּ יָדַי
2. וְדַדֶּיהָ עִשּׂוּ
3. אָמְרָה: 'הֶרֶף יָדֵיךְ
4. הַכִי עוֹד לֹא נִסּוּ'.

פירושן הפשוט של שלוש השורות הראשונות איננו מוטל בספק: הדובר בשיר מספר לנו כי יום אחד, בשעה שהיה מתנה אהבים עם יעלת החן הנזכרת, כלומר, כאשר השתעשע בחיקה וידיו עיסו את שדֶיה, אמרה לו זו: 'הרף ידיך'. בשורה הרביעית נמסר לנו המשך דבריה של יעלת החן, ובהם הסיבה לדחייה זו שהיא דוחה אותו. סיבה זו מה היא? — 'הכי עוד לא ניסו'. נשאלת איפוא השאלה, מה הוא נושא המשפט, כלומר, מי הם אלה, אשר לא ניסו? שני מועמדים לפנינו. האחד — הדדים; האחר — הידיים. על פי הפירוש הראשון מסבירה היעלה את הדחייה בכך ששדיה עדיין לא רכשו נסיון; על פי הפירוש השני מסבירה היעלה את הדחייה בכך שידיו של המאהב עדיין לא רכשו נסיון. איזה פירוש עדיף? ביום עיון שהוקדש לשירתו של יהודה הלוי באוניברסיטה העברית בירושלים (ב־31 למאי 1981), הביא הד"ר ראובן צור בהרצאתו את ארבע השורות דלעיל, ובעקבות הערה שלי, בה הצעתי את הפירוש השני לשורה הרביעית, החל ויכוח חריף. רבים סברו כי הפירוש הראשון 'נכון' והשני 'אינו נכון'. אני הייתי סבור, ועדיין אני סבור, שהפירוש השני עדיף, בשל נימוקים אחדים. הבה נלך מן הקל אל הכבד.

ראשית כל, נראה לי כי הפירוש הראשון אינו סביר כשלעצמו. הרי יודעים אנו

Scanned with CamScanner

מהי הסיטואציה: 'בגנה רעו ידי / ודדיה עישו', איך יכולה היעלה לבוא ולומר כי שדיה 'עדיין לא ניסו'? הלא העובדות מפריכות זאת מניה וביה. אין המשורר אומר כי ניסה לגעת בה וזו הדפתהו, או כי ביקש לחבקה וזו סרבה לו. הוא אומר כי אכן היה שרוי במגע גופני אינטימי איתה, בלשון עבר: 'יום בגנה רעו ידי / ודדיה עישו'. ובכן אין ספק בדבר שתחילה אכן הניחה לו היעלה לרעות בגנה ולעסות את שדיה, אבל אחר כך אמרה: 'הרף ידיך, הכי עוד לא ניסו'. מדוע בא שינוי זה בהתנהגותה בין עמדתה כאשר 'בגנה רעו ידי ודדיה עישו', ובין עמדתה כאשר 'אמרה: הרף ידיך'? אין כל הגיון לומר שהסיבה היא ששדיה לא ניסו, שכן אז לא היתה מנחת לו לנגוע בה מלכתחילה. הסיבה הפשוטה היא זו, שהיעלה סובלת ממגע ידיו הבלתי מנוסות, הכבדות של המאהב, שאינו יודע לנהוג באהובתו בעדינות הראויה. על כן, בלשון רכה, מבקשת היא ממנו להניח לה: 'הרף ידיך / הכי עוד לא ניסו / ואמרים לי החליקה / לבבי המסו'. אין היא דוחה אותו מכל וכל, אלא רק מבקשת שידיו הבלתי מנוסות תלמדנה להתנהג עמה כראוי.

ואכן, בשירים אחרים בני התקופה מתפאר המאהב במיומנותן של יָדָיו. בשירו של שמואל הנגיד 'התזכיר אל יפת מראה לבונה' (שהוא שיר תשובה לשירו המפורסם של יוסף בן חסדאי 'שירה יתומה') מזמין המאהב את האהובה אליו: 'לְהִתְעַלֵּס בְּמֵי אַהַב וְלִרְווֹת/בְּיֵין דוֹדִים וְגוּפָה רַעֲנַנָּה/וְתֵדַע כִּי אֲהַבַי נֶאֱמָנִים/וְכִי לִבִּי כְּמוֹ יָדַי, אֱמוּנָה'.

שנית: אם הבנתי כראוי את הגנתו של ראובן צור על הפירוש הראשון, הרי טוען הוא שעל פי הפירוש הראשון (הנושא: 'ידי') היעלה צנועה יותר, ואילו על פי הפירוש השני (הנושא: 'ידיך') היעלה מופקרת יותר. כיון שבנות ישראל, על כל פנים באותה תקופה, חזקה עליהן שצנועות הן, הרי הפירוש הראשון עדיף. אין לי כל מושג מהי 'הדרגה בסולם המופקרות' (שעליו מדבר צור) שהיתה 'מקובלת' בימיו של יהודה הלוי, ובשירתו, וכיצד קובעים דרגה זו. אולם הנחת היסוד עצמה נראית לי מוזרה. האם באמת הפירוש הראשון, על פיו נשים בעלות נסיון אמורות, כנראה, להתמסר לכל מאהב ורק חוסר הנסיון, הוא המעצור להתמכרות מינית, מציג את האשה כצנועה? ההיפך הוא הנכון. בשיר זה, אין ספק כי היעלה אוהבת את בחיר ליבה, האוהב, אהבה עזה. היא שולחת אליו שליחים יום יום, ובשוב השליחים עם ברכות האהוב מבקשת היא לשמוע את בקשותיו ודרישת השלום ממנו פעמיים ושלוש. (יוֹם אֲנִי מֵיֵין דּוֹדֶיהָ / כְּשִׁכּוֹר מִתְרוֹנֵן / כִּי שֶׁלּוֹמֶיהָ תַּפְגִּיעַ / וְעָלַי תִּתְלוֹנֵן / עַל יְדֵי צִירִים, וּבְבוֹאָם / אֲלֵיהֶם תִּתְחַנֵּן: / 'מַלְאֲכֵי שָׁלוֹם, פִּגְעוּ בִי / שְׁנוּ גַּם שַׁלֵּשׁוּ'). בקשה לעדינות איננה סימן למופקרות.

בנקודה השלישית יכול אני לקצר שכן הביא כבר ראובן צור את טענתי בתוך

Scanned with CamScanner

דבריו, והיא, שהביטויים 'רעו' (המוסב על בהמות, בדרך כלל) ו'עישו' שבטקסט מחזקים אף הם את הרגשת חוסר העדינות שבמגע. אכן, אין אני חולק כלל על ניתוחו המפורט של ראובן צור, והרבה מדבריו על מבנה המטאפורה נראים בעיני מאד. יתירה על כך, מסכים אני אתו שחובת ההוכחה במקרה זה היא עלי, שכן אין לומר שבכל מקום שמופיעה המטאפורה 'רעו ידי' משתמעת אי עדינות או שלומיאליות. חובה זו מקבל אני עלי בשמחה: שהרי במקום זה, כאשר האהובה מתלוננת בשורה הבאה ואומרת לאוהבה: 'הרף ידיך, הכי עוד לא ניסו' וחוזרת ואומרת לו בכ'רג'ה 'פאנכר דנאשו' הווה אומר, 'אינני רוצה במי שפוגע בי', במקום זה, כאשר אנו יודעים שפגיעתן של הידיים הללו באהובה רעה היא ומכאיבה — במקום זה מתאפשרת ראליזציה שלמה וכוללת יותר של המטאפורה. אכן, בדרך כלל אין לביטוי 'בגנה רעו ידי' כל קונוטאציה שלילית. אך חלק מגאוניותו של יהודה הלוי היא בכך, שהוא יכול להשתמש בביטוי תנ"כי שחוק זה, שאין עימו מטען ציורי ואמוציונאלי רב במיוחד, במקום שהוא מנוצל ניצול שלם ומלא יותר. נמצא, שתמונת התנועה העצמית של הידיים מעלה לנגד עינינו (כיוון שיודעים אנו שתנועה זו היא גסה ומכאיבה, בלתי מיומנת) גם את התמונה של בהמות רועות, ובייתר דיוק, את תנועתן הבלתי זהירה והבלתי עדינה של הבהמות הרועות. הקונטקסט הוא המחיה את הציור והופכו לאפקטיבי שבעתיים.

ראובן צור לא הזכיר בדבריו את החלק השני של הבית (ודדיה עישו), אולם טענתי המקורית היתה מוסבת על שני הביטויים (רעו, עישו) יחד. בצירופם מעלים הם ברמז מעין אווירה של גסות ואי התחשבות. כדי שלא להאריך במקום שהדברים ברורים מעצמם לכל הקורא בתנ"ך, אין לי אלא להפנות את הקורא למקורו של הביטוי ביחזקאל כג. ברור, כמדומה לי, שיש אווירה קשה של חוסר עדינות וברוטאליות מינית העולה מתוך התיאור ביחזקאל כג. אווירה זו אינה מתפקדת בכל מקום שהביטוי מופיע; אולם כאן, כאשר מצטרף הרמז המקראי לביטויים האחרים, ולקריאת המחאה והכאב של האהובה ('הרף ידיך') — מגיעה אווירה זו לכלל מימוש שלם, ואף היא תורמת לתחושה הכללית של הבית השירי שלפנינו, המתאר את תנועותיו המשמשניות והגסות של האוהב התוקפני מדי.

לבסוף הגענו אל הנקודה העיקרית, אל הכ'רג'ה. כפי שהוכיח שטרן בספרו הידוע *Les Chansons Mozarabes*, קדמה הכ'רג'ה לשיר האזור. כאשר כותב המשורר שיר אזור מוליך הוא את הקורא אל הכ'רג'ה העממית והמוכרת שלפניו, והוא בונה את שירו מתוך התחשבות בציטט מן השיר העממי שבחר לו. השיר כולו מוביל אל הכ'רג'ה (המוכרת כבר לקורא בן התקופה) ומתמקד בה. לכן, בבואנו

Scanned with CamScanner

להבין נקודה מוקשה בשיר, יש לייחס משקל יתר לכ׳רג׳ה, שהרי היא התכלית המוצבת מראש, הציר הקבוע שעליו בונה המשורר את יצירתו.
ראובן צור רואה בכ׳רג׳ה ׳ראיה חותכת נגד פירושו של צמח׳. בדברי הבאים אשתדל להראות כי הכ׳רג׳ה בשירנו מהווה ראיה חותכת לצידקתו של הפירוש שהצעתי, ולא עוד, אלא שהיא גם חושפת נקודת מבט כללית יותר שתציג את הפירוש הראשון בכל עליבותו וחוסר ערכו. וזה לשון הכ׳רג׳ה (לפי נוסח שירמן):

1. גן מתא נקש יא חביבי
2. פאנכר דנאשו
3. אלגלאלה רכיצה
4. בשתאת הפרמשו

שלוש השורות הראשונות ברורות למדי, ויש הבדלים מועטים בלבד בין המעתיקים. שטרן, למשל, מציג את השורה הראשונה כך:

1. נן מתאנקש יא חביבי

אולם בפירוש שורה זו אין הבדל בינו ובין שירמן.[1] תעתיקו של שירמן באותיות לאטיניות, שהוא עיקר הפירוש, כך הוא:

1. Non me tangas, ya habibi
2. Yo no kero dan iuso
3. Al-gilalatu ruhsatu ...

ומתרגם:

1. אל תגע בי ידידי
2. איני רוצה במי שפוגע בי
3. חזי רך ורגיש...

ההבדל העיקרי בין שטרן ושירמן הוא בפירושה של המלה הראשונה בשורה 2. אשר לדעת שטרן היא ערבית (פא־אונכירו) ולא רומאנית, וזה נוסח שטרן:

2. Fa-unkiru dañoso

1 S.M. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry* Oxford, 1974, p. 139

Scanned with CamScanner

ותרגומה דומה לרוח הדברים בפירוש שירמן:

2. אני אוסרת מה שמכאיב.

כבר כאן רואים אנו שהשיר יהיה חסר כל טעם על פי הפירוש הראשון, המסביר את סירובה של האהובה בחוסר נסיונה היא. אין כל ספק שהאהובה מבקשת מחביבה שלא יגע בה לא משום שהיא מבקשת לשמור על טהרתה, או משהו מעין זה, אלא משום שהאוהב נוגע בה בגסות ומכאיב לה. 'איני רוצה במי שפוגע בי, חזי רך ורגיש' היא אומרת. האם אין זה מובן שכ'רג'ה זו מסבירה את דבריה הקודמים של האהובה? הדברים ששם המשורר בפי האהובה חייבים להוביל באופן טבעי אל הכ'רג'ה הידועה לשומעים, כך: האהובה מבקשת שאוהבה ירפה ממנה שכן ידיו כבדות ובלתי מנוסות. חזה רך ורגיש לה, ואין היא רוצה במה שגורם לה נזק או כאב (daño, בספרדית).

שטרן מפרש את שורה 3 באופן אחר, וכמו Laredo הוא קורא 'ŷalala', כלומר, גדולה, פירוש זה אינו סביר על פי ההקשר. Garcia-Gomez[2] קורא זאת כמו שירמן, 'Al gilālatu rajsatu', אך, בעקבות Cantera, רואה את 'גילאלה' כמין בגד, ומתרגם: 'Mi corpiño es frágil', כלומר, בגדי עדין. בעיקרו של דבר, לגבי ענייננו, אין הבדל אם נקבל את דעת שירמן (חזה) או את דעת גרסיה־גומז (בגד): שהרי אם נשקפת לחזה העדין סכנת כאב או אם נשקפת לבגד העדין סכנת קריעה, ודאי שהדבר בא בגלל חוסר נסיונו וסירבולו של הגבר הממשש ומטפל בחזה, או בבגד העוטף את החזה — ובוודאי לא בגלל חוסר נסיונה של האשה!

לבסוף מגיעים אנו אל השורה הרביעית:

4. בשתאת הפרמשו.

שירמן ההולך כאן בעקבות גרסיה־גומז, כנראה, מציע תעתיק זה:

4. Bast, a toto me refiuso.

ומפרש כך:

4. די לך! מסרבת אני לכל אחד.

ואכן צודק צור: אם פירוש זה נכון הוא, הרי הפירוש הראשון דלעיל לביטוי 'ניסו' מקבל חיזוק רב, ופירושי שלי מוטעה ואינו מתיישב עם הטקסט. שהרי אם

2 Emilio Garcia-Gómez, 'Vienticuatro Jarŷas Romances', *Al-Andalus* 17 (1952) pp. 119–123

האהובה דוחה את האהוב משום שהיא מסרבת לכל אחד, אין היא דוחה אותו בשל גסות מגעו וחוסר מיומנותו. כך חוזרים אנו לעולם ההנמקות הגברי המובהק: כל מגע בגופה של האשה חייב להיות נידחה על הסף, והנימוק היחיד לדחייה זו יכול להיות רק שמירת טוהר הגוף. אין כל חשיבות לעדינות המגע משום שעצם המגע פסול מעיקרו.

אולם, אין ספק בלבי שפירושו של שירמן בטעות יסודו. הקורא העברי, בעצם, כלל איננו יכול להבין כיצד הגיע שירמן מן המלה 'פרמשו' שפירושה, ככל הנראה (וכפי שמציע גם שטרן) permeso, כלומר, רשות, אל היפוכה הגמור, המלה refiuso, שפירושה, אני מסרבת.

השתלשלות הדברים מעניינת ביותר. שירמן הולך בפירושו אחר גרסיה־גומז, שהציע (בהיסוס רב, ולאחר ששטרן לא היה מוכן להסביר שורה זו כלל) את הקריאה rifiuso. נימוקו של גרסיה־גומז הוא זה. הכ'רג'ה אשר לפנינו מופיעה בעוד שני שירים, האחד של אבן רוּחַיים, שחי בראשית המאה השתים עשרה, והשני של אבן־בקי, בן זמנו הצעיר ממנו (מת 1145). שלוש השורות הראשונות זהות בשתי הגירסאות ודומות להפליא לזו של יהודה הלוי, בן תקופתם:

1. نون مطنكش يا حبيبي
2. انقر دنيش
3. الغلالة رخصة

ופירושן כפי שראינו. אולם בשורה הרביעית יש הבדלים. אבן רוחיים מתעתק:

4. بشت الطرطر ه ريش

כלומר:

4. בשת אלטרטר מ()ריש.

ואילו אבן בקי כותב:

4. بشت الطوطا مي رفيش

כלומר:

4. בשת אלטוטא מי רפיש.

גרסיה־גומז נאחז בנוסחה אחרונה זו, שבה האות פ' מופיעה לא אחרי הר' כמו אצל יהודה הלוי (וכנראה גם אצל אבן רוחיים, כיוון שברור שבין האות מ' והאות ר' בתעתיקו חסרה אות אחת — כנראה, פ') אלא לפניה, ורואה בה עיקר. וכך

Scanned with CamScanner

הוא מגיע מן הביטוי 'רפיש' אל הביטוי 'rifiuso.' וקורא את כל השורה כך:

4. Bast, a toto me rifiuso

אולם גרסיה־גומז בעצמו מודה שקריאה זו דחוקה היא, ומביא בהמשך קריאה אלטרנטיבית, של D. Alonso, הנראית בעיני מאד ועוד אשוב אליה בהמשך הדברים. אולם בינתיים ברצוני להציע פירוש משלי. כיון שלפי קריאתי יהודה הלוי מציג בפנינו שורה שיש לה מובן ברור, סביר וחד משמעי ברומאנית בלא כל שינוי (כמעט), אינני רואה מדוע צריך להעדיף את גירסתו המשובשת, בלא ספק, של אבן בקי. אדרבא, ניתן להראות כיצד, בשל תביעות הפונטיקה של השפה הערבית, נתחלף סדרם של הקונסונאנטים ובמקום 'פֶּרמישו' יצא 'מירפַּיש' אצל אבן בקי, ו'מ—ריש', או 'מפריש', אצל אבן רוחיים.
ובכן, אני מציע לקרוא את השורה, בלא כל שינוי, כך:

4. בָּשָׁתָאתָ הֶ פֶּרְמִשוֹ.

ובאותיות לטיניות:

4. Bas a tata he permiso.

שפירושו בעברית:

4. רק לאוּמָנֶת הרשיתי

הביטוי 'tata' מוכר יפה לדוברי ספרדית ולאדינו, והוא ביטוי של כבוד לאומנת, או לסוכנת אשר על הבית. אין ספק כי לאהובה, ליעלה, אשר בשירנו היתה טאטה אשר כזו, שטיפלה בה. מובנה של הכ'רג'ה כולה עכשיו מתברר לגמרי: זהו שיר של אשה צעירה המתאוננת על ידי האוהב המסורבלות לעומת ידיה של האומנת, שהלבישה אותה וטיפלה בה מילדותה. בשירה מתאוננת הנערה על ידי האהוב, 'אשר לא ניסו'. 'נוֹן מֶה טָנגָאס', היא מתאוננת, 'הרף ידיך'; 'הרשיתי רק לאומנתי לנגוע בי', שכן היא מנוסה ומגעה רך: 'בַּס אָ טָאטָא הֶ פֶּרְמִשוֹ'. אולם דחייה זו איננה דחייה מוחלטת: בינתיים, ידיך 'עוד לא ניסו'. עליך ללמוד רוך, עדינות וחיבה מאומנתי, היודעת כיצד יש לגעת באשה.[3]

3 הביטוי 'בַּס' בהוראת 'רק' היה מצוי בערבית של המאה השתים־עשרה. ראה, 'תשובות רבנו אברהם בן הרמב"ם', מהדורת אברהם חיים פריימן וש"ד גויטיין (ירושלים, מקיצי נרדמים, תרצ"ח) עמ' 208, שורה 2 (אני מודה לפרופ' יהושע בלאו על שהפנה את תשומת לבי למראה מקום זה). הביטוי 'he permiso' או 'he permeso' הוא גוף ראשון עבר של הפועל permitir, בספרדית של ימי הביניים. בספרדית מודרנית — 'he permetido' (אני מודה לד"ר סוניה קנטור שהפנתה את תשומת לבי לשימוש זה בספרדית עתיקה).

לעיל הזכרתי את פירוש D. Alonso, שגרסיה־גומז — שדעתו לא היתה נוחה מהפירוש שהציע בעצמו (זה שאומץ על ידי שירמן) — מצרף כנספח למאמרו. אלונזו דוחה את הקריאה rifiuso וגם את הקריאות permeso ו־fermoso (יפה) של שטרן כבלתי מספקות. הקריאה הנראית לו ביותר היא נוסחת ביניים בין אבן בקי (מירפיש) ובין זו של יהודה הלוי (פרמשו). לאחר שיקולים אורתוגרפיים עבריים־ערביים הוא מציע את הקריאה הבאה: 'me fer eso' (כלומר, לעשות לי זאת). והנה, קריאתו עשויה להתיישב גם עם נוסח יהודה הלוי בלא כל שינוי בטקסט: fer me eso. אלונזו עצמו אומר שהצעתו אינה מאפשרת עדיין להבין את השורה בשלמות ובאופן שוטף. אולם אם נצרף את הצעתו להצעתי דלעיל, נקבל שורה ברורה לגמרי, שורה עממית־נשית אופיינית:

4. Bas tata fer me eso

כלומר, רק אומנתי עושה לי זאת (מטפלת בחזי, כפי שרק אומנת מנוסה יודעת לעשות — והבחור הצעיר והחצוף, אם כי האהוב, עדיין איננו יודע).

ועתה צא וראה כמה עשיר ומאלף יותר הפירוש שהצגתי, הפירוש השני, מן הפירוש הראשון. הפירוש השני מבטא את עולמה של האשה, גיבורת הכ׳רג׳ה, את רגישותה, את יחסה לאהובה ולאומנתה, הפירוש הראשון הוא פירוש שטחי ו׳גברי׳ עד להדהים: הנערה ׳התמה׳, זו שעוד לא נגעו בה, שומרת על טהרתה. מכאן ואילך כל הנשים מופקרות. הפירוש השני הוא פירוש עשיר, המגלה את עולמה של האשה, גיבורת השיר, בכל מורכבותו. עברה הוא של ילדה. קשורה היא לאומנתה, זו היודעת יפה כיצד לנגוע בה. עם התבגרה נמשכת היא אל הגבר הזר בו היא רוצה. אנו רואים ראשית את משיכתה אליו, את רתיעתה מגסותו הגברית של מגעו בה, ולבסוף את התנצלותה בפניו על הרתיעה (׳וַאֲמָרִים לי החליקה / לבבי המסו׳) ואת תקוותה שהגבר שלה יהיה מנוסה כאומנתה וידע כיצד לנהוג בה.

הכ׳רג׳ות, אומרת טובה מוקד, הן ׳לא יצירות ספרותיות שנתחברו בידי גברים על אודות נשים, אלא טקסט נשי אותנטי — התפרצויות שמחה ואהבה נכזבת, הכרזות אהבה וכאב נואש ומחלחל, אובדן עצות של נערה רכה אוהבת המתייעצת באימה ובחברותיה — וכל זה בנימה נדירה של עצב, כנות ותמימות׳.[4] הפירוש השני, רק הוא יכול להציג את השורות הנשיות הללו בכל

4 טובה רוזן־מוקד, ׳שירה אוונגארדית בימי הביניים, על הפואטיקה של שיר האזור׳, עכשיו 25–28 (1973), עמ׳ 141–155. ראה גם טובה רוזן־מוקד, ׳לגמור שיר, החטיבה האחרונה בשירי־אזור׳, הספרות 25 (1977), עמ׳ 101–108. במאמר זה אומרת רוזן־מוקד כי החטיבה האחרונה של שיר האזור, זו המוליכה אל הכ׳רג׳ה בעלת האופי הנשי, מקיימת אף היא

Scanned with CamScanner

עושרן, ואת כשרונו של המשורר הגבר שידע לבנות את שירו לקראת הפואנטה הנשית הזאת.

ב. עקרונות הביקורת

במאמרו שבחוברת זו מציע ראובן צור דרך לפירושן של מטאפורות. אין אני רואה טעם רב לדון בפרטיה של הצעתו בעיקר משום שזו נראית לי ריקה מתוכן. מכל מקום עובדה היא שההצעה של צור מביאה אותו, לדבריו, לקבל את הפירוש הראשון לטקסט הנדון של יהודה הלוי, ולדחות את הפירוש השני כפרוע או כמוזר. בחלקו הראשון של מאמר זה נסיתי להוכיח שצור טועה, והפירוש השני עדיף בהרבה על הפירוש הראשון; הוא 'פירוש נכון יותר (מה זה 'פירוש נכון יותר' אשתדל להסביר להלן). אם כן איפוא, אם ההצעה המסובכת של צור הביאה אותו לטעות בפירוש, הרי או שהצעתו היא גרועה ומוטעית, או שהיא ריקה מתוכן, ופירוש המועדף על ידי המבקר לכאורה בשמה, בעצם איננו קשור אליה כלל. האפשרות השנייה נראית לי יותר. בין כך ובין כך אין טעם שאדון בהצעתו של צור בפרוטרוט.[5]

מאידך גיסא חייב אני להסביר כאן מה זה 'פירוש נכון יותר' ולהגן על העיקרון הקיטסיאני[6] לנכונותם של פירושים, שהצעתי בספרי 'מבוא לאסתטיקה'.[7] עיקרון

אופי נשי זה, השונה מאד מטיבו של השיר שבו הדובר הוא גבר: 'במידה שהשתמר בשירת האזור האופי הנשי העממי המקורי, הרי הוא ניכר, כפי שניסיתי להראות, לא רק בכ'רג'ות, אלא גם בחטיבות האחרונות הכוללות אותן' (107).

5 אגב, דוק ומצא שעם כל התיאוריה המסובכת הזאת הביא צור בעצם רק שתי טענות נגד פירושי. האחת קשורה ב'סולם המופקרות' שלו, שכבר תמהתי עליו לעיל: קשה לי להאמין שתפיסת עולם, לפיה כל אשה שידעה אי פעם גבר מוכנה מכאן ואילך להתמסר לכל גבר אחר, מציגה את האשה כפחות מופקרת מתפיסת עולם שלפיה אשה, המוכנה להתמסר לגבר האהוב עליה, רשאית בכל זאת לתבוע ממנו עדינות במגע. טענתו השנייה של צור היא תמוהה עוד יותר. אין הוא סבור שדימוי הידיים לחיות הרועות בגוף האהובה כרוך באסוציאציה של פגיעה אפשרית בה, שכן לדעתו אין אנו חייבים לחשוב על בהמות גדולות וכבדות־תנועה כפרות או ככבשים; יכולים אנו לחשוב במקום זה על צבאים או איילות שהם קלי תנועה. בתשובה, מתעורר הרצון להפנות את צור למאמרו הוא, בו ימצא תשובה לשאלתו. המשותף לכל החיות והבהמות הרועות (הללו הם, אגב, ברוב מכריע של המקרים דווקא כן צאן ובקר), כלומר 'הרכיב התחתון המשותף' הנדרש על ידי התיאוריה של צור, היא העובדה שהם מכלים ומשמידים את העשב שבו הם רועים, ועל ידי כך בוודאי שהם גורמים לו נזק, והוא אשר טענתי. שוב נוצר הרושם שצור יורה קודם, ואחר כך מצייר את המטרה. קודם מפרש, ואחר כך מַטֶה את התיאוריה שלו עד כדי שתתאים לפירוש שהציע, אפילו כשפשָטה נוטה בכיוון הפוך.

6 על שם המשורר ג'ון קיטס, שכתב בשירו 'אודה לאגרטל יווני' את המלים 'יופי הוא אמת, אמת — יופי'.

7 ראה עדי צמח, מבוא לאסתטיקה, תל אביב 1976, עמ' 90–105, 125–143.

זה כולל שני קריטריונים, ואלו הם: (1) אם **א** ו־**ב** הם שני פירושים מוצעים לטקסט **ט**, הרי אם התיאוריה הכוללת **תא**, המסבירה מדוע יש לייחס ל־**ט** את הפירוש **א**, יפה יותר מן התיאוריה הכוללת **תב**, המסבירה מדוע יש לייחס ל־**ט** את הפירוש **ב**, הרי הפירוש **א** נכון יותר מן הפירוש **ב**. (2) אם **א** ו־**ב** הם שני פירושים מוצעים לטקסט **ט**, הרי אם המודל **מא**, שהוא זהה עם העולם הריאלי פרט לזה שהוא מקיים את **א**, יפה יותר מן המודל **מב**, שהוא זהה עם העולם הריאלי פרט לזה שהוא מקיים את **ב**, הרי הפירוש **א** נכון יותר מן הפירוש **ב**. (זהו ניסוח מקורב ובלתי מדויק, אך יש בו כדי להסביר את יסודות השקפתי.) אך עד שאני בא להגן על העיקרון הקיטסיאני, חייב אהיה לדון בשני עקרונות אחרים שנזכרו במאמרו של צור. הללו הם (1) כוונת המחבר (כלומר, העיקרון הקובע כי מובנו של טקסט הוא מה שהמחבר התכוון להביע בעזרתו), ו־(2) כללי השפה (כלומר, העיקרון הקובע כי מובנו של טקסט הוא מה שכללי השפה קובעים כמובנו). צור דוחה אף הוא את עקרון כוונת המחבר (אם כי בשל סיבות בלתי מספיקות) אך מקבל את עקרון כללי השפה. תפקידי הוא איפוא להראות, קודם כל, מדוע אי אפשר לקבל את שני הקריטריונים הללו, ואחר כך, מדוע יש לקבל את העיקרון הקיטסיאני שהצעתי.

1. כשל הכוונה. אסתטיקנים רבים (הבולט שבהם הוא, כמדומני, אריק הירש, בספרו 'תקפות בפירוש') סבורים שהטקסט כשלעצמו איננו אלא סידרה של סימני דפוס, או רעשים פונטיים, ועל כן, בתור שכזה, אין לו שום משמעות. משמעותו של טקסט מוקנה לו אך ורק מכוח כוונתו של אדם להביע באמצעותו מובן מסויים. (באנגלית תיזה זו נשמעת משכנעת יותר, כיון ש'מובן' ו'כוונה' הן לעתים אותה מלה עצמה בשפה זו; כך אומרים אסתטיקנים אלו: Texts do not mean; people mean something by texts). תיאוריה זו מבוססת על הפנומנולוגיה, מבית מדרשו של הוסרל, הטוענת לקיומם של מובנים (נואֶמות), שהם ישים אידאליים, הקיימים בעולם אידאות אפלאטוני, ומובחנים בעין הרוח האנושית. היוצר רואה איפוא בעיני רוחו את המובן א, והוא מתכוון להביעו בעזרת מערכת קונוונציות־מיפוי מסויימת (כללי המשמעות של השפה העברית, למשל) על ידי הטקסט שהוא מייצר. הנמען, זה הרואה או השומע את הטקסט, חייב לזהות מהן הקונוונציות הדרושות לפיענוחו, ועם פיענוח הטקסט הוא תופס מהו המובן (הנואֶמה) שאליו התכוון המחבר. נמצא איפוא שאם תפס הנמען את הנואמה א (שאליה התכוון המחבר) הבין את הטקסט נכון, ואם תפס הנמען נואמה אחרת למשל, את הנואמה ב (שאליה לא התכוון המחבר) הרי שלא הבין את הטקסט נכון.

Scanned with CamScanner

וזהי תיאוריה פשוטה ונאה למדי, שניתן לייצג אותה בשירטוט שכזה:

(הפעת הנוֹאֶמה א׳ בעזרת קונווציות לשוניות)

יתרונה הגדול של שיטה זו הוא בכך שהיא נותנת פשר חד־משמעי לביטוי 'הבנה נכונה של טקסט'. אולם בחשבון אחרון נראה לי שזו תורה כושלת, גרועה, טועה ומטעה, הן מבחינה פילוסופית והן מבחינת הפראקטיקה של פירוש הטקסט. הבעיה שלה איננה, כפי שסבור צור, הקושי הטכני למצוא מה היתה כוונתו של האמן (למשל במקרה של יהודה הלוי שמת לפני שנים רבות); על בעיות טכניות ניתן להתגבר באמצעים טכניים. קשייה של השיטה הם עקרוניים, ועליהם לא ניתן להתגבר כלל. קשיים אלו, לדעתי, הם שלושה. אמנה אותם, מן הקל אל הכבד: (1) התיאוריה איננה מבחינה בין כוונה לעשות משהו ובין הצלחה בביצוע המשימה. אפשר בהחלט שאדם יתכוון לעשות משהו אך לא יצליח לעשות זאת. לכן יתכן שלמרות שהמחבר התכוון להביע את א באמצעות הטקסט ט הוא לא הצליח בכך, ולכן א איננו הפירוש הנכון של הטקסט ט שנוצר למעשה. (2) התורה מניחה שקיימים ישים לא לשוניים, שהם המובנים (נואמות). ברור שהמובן איננו יכול להיות יש לשוני, כי אז היה טעון פירוש אף הוא, ואנו נקלעים לרגרסיה אינסופית. המובן הוא דבר מה אידאלי שאנו קולטים ברוחנו בעזרת הטקסט, אך הוא עצמו איננו טקסט. אבל כיצד יכול טקסט, כלומר, רצף של איברים לשוניים, להביע מובנים מיסתוריים אלו? מהי שיטת הייצוג של קומפלקסים לא לשוניים על ידי קומפלקסים לשוניים? התשובה הניתנת היא שהייצוג נקבע על פי קונוונציות השפה, המעניקות פשר לסמלים לשוניים על ידי מערכת הגדרות הממפה מובנים אידאליים על אובייקטים לשוניים. אבל כיצד ניתן לבצע, וכיצד ניתן ללמוד, מערכת זו של הגדרות והתאמות? איך אני יכול לדעת אלו ישים אתה רואה בעיני רוחך כשאתה מפיק צלילים מסויימים? זאת התורה איננה אומרת וגם איננה מסוגלת לומר. (3) על פי התיאוריה, המחבר צריך להתכוון לא רק למובן מסויים, אלא גם למערכת קונוונציות מסויימת, זו ולא

Scanned with CamScanner

אחרת, כדי להביע בעזרתה את המובן שראה בעיני רוחו. אם אני רוצה להבין אֶת הטקסט נכון הרי, לפי התיאוריה הנוכחית, עלי לדעת קודם כל מהי מערכת הקונוונציות שהמחבר התכוון שאשתמש בה כדי לפענח את הטקסט שלו. אך כיצד אוכל לברר זאת? נניח שאני יכול לפנות אל האמן ולשאול אותו באיזו מערכת קונוונציות לשוניות השתמש כדי לתרגם את הנואמה הבלתי מילולית שראה בעיני רוחו לטקסט מילולי. נניח שהאמן שואף לעזור לי להבין את כוונתו ועל כן הוא עונה לשאלתי בכנות גמורה. אולם, כיצד אוכל להבין את תשובתו? כיוון שכל קומוניקאציה מתבצעת בעזרת טקסטים מילוליים, מהווה תשובתו של האמן טקסט חדש. ובכן, באלו קונוונציות לשוניות עלי להשתמש כדי להבין טקסט זה? ברור שכאן לפנינו שוב רגרסיה אינסופית. נניח, למשל, שהאמן כותב בראש יצירתו: 'טקסט זה יש להבין באופן אירוני'. כיצד יעזור לנו הדבר, אם איננו יודעים האם צריך להבין את המלים 'טקסט זה יש להבין באופן אירוני' באופן אירוני או שלא באופן אירוני? הבעיה היא פילוסופית עקרונית ואיננה ניתנת לפיתרון במסגרת התיאוריה הנוכחית. משל למה הדבר דומה, לבדיחה האנגלית על השלט המוצב בהצטלבות הדרכים לדבלין: 'כדי להגיע לדבלין, פנה ימינה. אם אינך יודע לקרוא, שאל את תושבי הכפר'.

על פי תורה זו, שמשמעותו של טקסט זהה עם המובן שהמחבר התכוון להביע בעזרתו, יוצא שכל טקסט כתוב בשפה סודית ופרטית למחברו של טקסט זה בלבד. שהרי השפה הזאת יכולה להווצר רק על ידי שרשרת של הגדרות פרטיות, הקושרות מובנים אידאליים, המובחנים בעין־שכלו של המחבר, אל ביטויים לשוניים. זר לעולם לא ידע שפה זו. לכן גם יוצא ששום אדם איננו יכול להבין שום אדם אחר, שכן אין לי כל מושג אלו הגדרות פרטיות ביצע הדובר כאשר התכוון ברוחו אל נואמות שונות. שפה זו גם אי אפשר ללמוד כי, כאמור, כל קומוניקאציה מתבצעת בעזרת ביטויים לשוניים, והללו חסרי ערך הם עבור מי שאיננו יודע מהי מערכת הקונוונציות (כלומר, מערכת ההגדרות הפרטיות והסודיות) שעל פיהן צריך לפרש ביטויים אלה. יתר על כן, אפילו המחבר איננו יכול להבין את שפתו ואיננו מסוגל להבין את הטקסטים המביעים את כוונותיו, כיוון שמניין לו לדעת אם הוא זוכר נכון את הגדרותיו הפרטיות ואת כוונותיו. אין הוא יכול אפילו לכתוב יומן ולהסביר בו, בעזרת סמלים מילוליים למה התכוון. אין הוא יכול להשתמש בסמלים כדי לרשום למה התכוון בכל סמל, שהרי איך יבין את הכתוב ביומנו אם אין הוא יודע איזה מובן התכוון לסַמֵּל בעזרת הסמלים המופיעים ביומנו?

עצם המושג של 'מובן' טרנסצנדנטי, בלתי לשוני, ה'נקלט' ברוח, הוא מושג טפילי, שאינו משמש כלום והוא מאוס ומיותר. אם ישאלו אותי למה אני מתכוון

Scanned with CamScanner

באמרי 'בוקר טוב', לא אדע מה לומר (אלא אם כן היתה כאן מצדי כוונה לפעולה לשונית נוספת, למשל, כוונת זדון), לא משום שאין אני מבין את פירוש המלים 'בוקר טוב', אלא משום שאין כל 'מובן' בלתי לשוני מאחורי המלים 'בוקר טוב'. לומר מלים אלה, בתנאים מסויימים, הוא לבצע אקט מסויים המקובל בחברה שלי בתנאים אלה. אני מצפה לאקטים מסויימים שיבואו כתגובה על אקט זה שלי; אקטים שונים לגמרי מאלו שאני מצפה להם, למשל, בתגובה על האקט הלשוני של השמעת המלים 'ימח שמך', או 'שריפה!' בקול גבוה באותם תנאים. אני מקבל, איפוא, את תפיסתו של וויטגנשטיין, ולא את זו של הוסרל: מובנן של מלים הוא תפקידן במשחק החברתי שבו הן משמשות. כל אדם העוסק בפירוש טקסטים הלכה למעשה יכול לראות כמה פורייה תורתו של וויטגנשטיין, וכמה עקרה ומיותרת תורתו של הוסרל, בהכוונת דרך העשייה שאדם נוקט בבואו לפרש טקסט.

אם אי אפשר להבין טקסט בלי לדעת את כוונת המחבר, כי אז אין כל אפשרות להבין טקסט כלשהו, שכן הדרך היחידה למסור מהי כוונת המחבר היא על ידי טקסט נוסף. אם אפשר להבין טקסט בלי לדעת את כוונת המחבר, כי אז אין צורך לדעת את כוונת המחבר. בין כך ובין כך נמצא, שכוונת המחבר היא בלתי רלוואנטית להבנת הטקסט.

אין זאת אומרת, כמובן, שכוונת המחבר אינה חשובה לצרכים אחרים .ודאי שהיא חשובה מאד. למשל, נניח שבכוונתי לבצע את הפעולה הלשונית של דרישה בשלום הזולת, פעולה שבחברת דוברי עברית מודרנית מבצעים אותה על ידי השמעת הצליל 'מה שלומך'; אולם , מחמת סיבה כלשהי (אי ידיעה מספקת בשפה העברית; או פליטת פה; או חוש הומור אידיוסינקרטי שבני שיחי אינם שותפים לו וכיו"ב) השמעתי לא את הצליל 'מה שלומך' אלא את הצליל 'ימח שמך'. ובכן, ראשית כל, אין כל ספק מהי משמעות צליל זה במסגרת השפה העברית, שהיא שפתם של שומעי. משמעות זו אינה תלויה כל עיקר בכוונתי, אלא אך ורק בתפקיד שצליל זה ממלא למעשה במשחק־שפה מסויים. בחברת שומעי, ממלא צליל זה תפקיד של קללה, בין אם התכוונתי לקלל את שומעי ובין אם לאו. אם כל עניינך הוא בפירוש הביטוי שלי, הרי הבנת היטב את הטקסט ואין לך כל עניין בכוונתי. אבל, בחיי יומיום, אתה מעוניין ביחסים אתי, מחבר הטקסט, ולא רק בהבנת הטקסט. לכן חשוב לך מאד לדעת אם אמרתי מה שאמרתי בכוונה או שלא בכוונה. אם יתברר לך שאכן התכוונתי לקלל אותך, תסטור על לחיי. אך אפשר שיתברר לך שידיעת העברית שלי פגומה; או שהתכוונתי להתבדח והבדיחה לא הצליחה; או שבמשפחתי נהוג לשאול כך בשלום הזולת, וכו'. בכל המקרים הללו תהיה התנהגותך כלפַי, מחבר הטקסט,

Scanned with CamScanner

שונה מהתנהגותך כלפי מחבר טקסט שה תכוון לבצע את הפעולה שאכן ביצע, שכן ענייך בטקסט שלי טפל לענייך בי.

פירוש הטקסט איננו תלוי איפוא כלל בכוונת מחברו, אף כי היחס הפראקטי למחבר עשוי להיות שונה לחלוטין אם הלה לא התכוון למה שאכן אמר למעשה. אולם שאלה זו של יחס פראקטי למחבר איננה מעניינו של מפרש הטקסטים בתור שכזה, ובודאי לא של פרשן הספרות.

2. כשל הפנייה לבלשן. מדוע שלא נפנה, כפי שמציע צור, אל הבלשן, המומחה לשפה פלונית כדי שיפרש, על פי הנורמות והקונוונציות של אותה שפה, את הטקסט השירי שלפנינו? הסיבה, גם כאן, היא עקרונית־לוגית ולא טכנית. צור צודק באמרו שהבלשנות המתארת לא תסתפק בתיאורן של שכיחויות בלשון, אלא גם תתאר כללי סטייה מסדירויות אלה בתנאים מסויימים (למשל, היפוך סדר המלים לשם הדגשה). בעיות אלה והדומות להן הן בעיות טכניות ואין אנו צריכים להידרש להן כאן. הבעיה העקרונית היא, שהבלשן יכול לפרש את הטקסט שלפנינו רק ביחס למערכת הנורמות של לשון נתונה. תהא לשון זו השפה L, או דיאלקט כלשהו D, או אידיולקט כלשהו I: אם נתון לנו שהטקסט שייך ללשון זו, יוכל הבלשן לפרשו ביחס ללשון זו והנורמות שלה (אני מתעלם בכוונה מכל הבעיות הטכניות של הפירוש). מה שהבלשן, לוגית, איננו יכול לקבוע, הוא ביחס לאיזו לשון יש לפרש טקסט נתון. לא הבלשן יקבע אם פרט נתון, t, הוא פרט תקין של הביטוי E בדיאלקט D, או פרט סוטה של הביטוי H בדיאלקט D′. כדי להכריע בשאלה זו אנו נפנה למספר רב מאד של מומחים אחרים. אל ההיסטוריון למשל, שיקבע אם בחברתו של מפיק הביטוי נהגו להשתמש בדיאלקט D′; אל הפסיכולוג, שיאמר האם תיאוריה כללית על מצבו הנפשי של מפיק הביטוי תרשה לנו לומר שהוא נזקק בעיתות משבר לדיאלקט D′; אל הביולוג, שיאמר אם הגבלות ביולוגיות של מפיק הביטוי (מיתרי קולו, או כתב ידו) עשויים להביאו להפיק את H כ־t, וכו׳. בסיכום אחרון (כסמכות עליונה, כפי שעוד אראה) נפנה אל האסתטיקן, שיאמר לנו איזו תיאוריה כוללת, זו שעל פיה מפורש t כפרט של H, או זו שעל פיה t מפורש כפרט של E, היא יפה יותר. הבלשן איננו מפרש ביטויים־פרטים, אלא ביטויים־טיפוסים בלבד.

נרחיב זאת יותר. בערב ה־27 ביוני 1981, בככר מלכי ישראל בתל אביב, השתמש דודו טופז בביטוי ׳צ׳חצ׳חים׳, והודות לכך, יש אומרים, נוספו חסידים רבים לליכוד. מה משמעה של מלה זו? הבלשן יוכל לקבוע כי בדיאלקט ישראלי מסויים, D, ביטוי זה הוא שווה־ערך ל׳בני עדות המזרח׳. דודו טופז מכחיש שהתכוון להשתמש בדיאלקט D; באידיולקט שלו, I, ביטוי זה שווה ערך ל׳ביריונים׳, ׳נוער שוליים׳. הבלשן המומחה לאידיולקט I יוכל לאמת זאת. ובכן,

Scanned with CamScanner

כיצד 'יש להבין' את הביטוי־הפרט 'צ'חצ'חים' שהופק בככר מלכי ישראל ב־27 ביוני בערב?

שאלה זו חורגת כמובן מתחומו של הבלשן. מה שאפשר לומר הוא שכנראה התכוון מר טופז להשתמש בביטוי האמור כדי לבצע את התפקיד שביטוי זה ממלא באידיולקט I, ולא את התפקיד שביטוי זה ממלא בדיאלקט D. דודו טופז טוען שלכך התכוון, ואין כל סיבה שלא נאמין לו. האם זאת אומרת שכך 'יש להבין' את הביטוי? בשום פנים ואופן לא. עובדה היא שמאות אלפי בני אדם, הדוברים דיאלקט D, נפגעו קשות. מידה רבה של צדק יש בטענה, שכל מי שפונה אל דוברי D חייב לדעת כיצד משמש ביטוי זה בשפתם. אפשר גם להרוג בני אדם שלא בכוונה, או מתוך כוונה טובה.

לטקסט יש משמעות רק ביחס למשחק־שפה מסויים, שבו יש לאיבריו תפקידים מוגדרים. השאלה, ביחס לאיזה משחק־שפה רצוי להבין טקסט נתון היא, בעצם, השאלה מהי התיאוריה אשר במודל שלה נמצא מאקסימום קוהרנטיות ורציונאליות בהתנהגות האנושית, ושאלה זו היא שאלה אסתטית, על יופיים של מודלים, ולא שאלה בלשנית. על השאלה הזאת, 'כיצד יש להבין את הביטוי־הפרט t?' נשיב: 'מניין לך שיש להבין אותו רק בדרך אחת?' עובדה היא שפלוני הבין ביטוי זה בדרך אחת, ואלמוני הבין אותו והגיב עליו אחרת. אפשר לומר איזו מדרכי ההתנהגות הללו עדיפה למטרה מסויימת, אך לא איזו מהן עדיפה סתם. משל למה הדבר דומה, למי ששואל: 'מה עדיף, לאכול או לקרוא?' מהי המטרה, שלשמה תעדיף עשייה זו או אחרת? אם אינך אומר לי מה מטרתך, אינני יודע לומר לך מה תעשה. אם אינך מספר לי לאיזה צורך אתה רוצה להשתמש בטקסט שלפניך, אינני יודע מה עדיף שתעשה בו. הבלשן יכול לומר שאם תשווה את הטקסט לנורמות מסויימות תקבל תוצאה פלונית, ואם תניח נורמות אחרות, תקבל תוצאה אלמונית, הוא בוודאי לא יאמר לך מה לעשות. והנה, אם לפניך טקסטים, ואתה מעוניין להבינם כך שיקנו לך את מירב ההנאה האסתטית, אזי אני יודע לומר לך מה תעשה. אך אם כל מה שאתה אומר לי הוא שלפניך נמצא טקסט, אינני יודע מה ליעץ לך, אולי כדאי ללכת בעקבות יחזקאל הנביא ולאכול אותו לפת ערבית.

3. העיקרון הקיטסיאני. העיקרון שאני מציע לשם הכרעה בין אינטרפרטאציות הוא עיקרון אסתטי, והוא המשמש להכרעה בין תיאוריות מתחרות בדרך כלל, כלומר, במדע. אציג את העיקרון בקיצור נמרץ ובאופן סכימאטי, ואידך, זיל גמור. עבור כל קבוצה של תצפיות (נתונים), סופית או אינסופית, יש אינסוף תיאוריות המתיישבות עם כל הנתונים. הדרך היחידה לבחור בין תיאוריות שאינן מתיישבות ביניהן (אף שכל אחת מהן מתיישבת עם כל הנתונים) היא על פי ערכן

Scanned with CamScanner

האסתטי. יופי הוא מאקסימום אחדות בתוך מאקסימום ריבוי; התורה היפה יותר תהיה איפוא זו הפשוטה מחברותיה והפוריה מהן, כלומר זו המניחה פחות, ומסקנותיה עשירות יותר. כך בוחר איש המדע בדרך כלל בין תיאוריות מתחרות. אין כל סיבה שלא נשתמש בדרך זו כדי להכריע בין שני פירושים אלטרנאטיביים לטקסט נתון.

שנית, תיאוריה מורכבת מתחשיב, שהוא אוסף של פסוקים המכיל ביטויים בלתי מפורשים וסימנים לוגיים, וממודל מפרש. המודל המפרש את התחשיב הוא קבוצת עצמים, ופונקצית הַשְׁמָה, המייחסת לביטויים סינגולארים איברים (n־יוֹת), ולפרדיקאטים קבוצות איברים ומכפלות קרטזיאניות של קבוצות איברים, במודל, כך שהתיאורמות של התחשיב הן אמיתיות במודל. והנה, אני טוען שסיבה טובה להעדפת תיאוריה אחת על פני רעותה היא (לא רק יופיה של התיאוריה, כנזכר לעיל, אלא גם) יופיו של המודל. לדוגמא, נניח שבידינו קבוצת תצפיות על מיקומו של גרם שמימי. מודל אחד, שיתן פירוש לתיאוריה שממנה אנו יכולים לגזור את כל פסוקי התצפית האמורים, יהא מודל המכיל פלנטה הנעה בעיגול מושלם סביב נקודה מסויימת. מודל אחר, שאף הוא יתן פירוש לתיאוריה המכילה את כל פסוקי התצפית האמורים, יהיה כזה שבו הפלנטה אינה נעה בעיגול מושלם, אלא מקרטעת מדי פעם בפעם. נציג את המודלים כך:

מודל א׳ מודל ב׳

הנקודות המסומנות ב־× בשני המודלים הן התצפיות. שני המודלים מתיישבים עם אותן תצפיות, אבל מודל א׳ עדיף כי העולם, כפי שהוא מופיע במודל זה, יפה יותר מאשר העולם של מודל ב׳. ועוד דוגמא: נניח שבמודל א׳ כוח המשיכה הפועל על גופים הוא פרופורציוני לריבוע המרחק ביניהם, ואילו במודל ב׳ כוח המשיכה הוא פרופורציוני למרחק שבין הגופים בחזקת 1.9999986. שני המודלים מתיישבים עם כל תצפיותינו, וכמובן שאין אנו יכולים ׳להציץ׳ אל המציאות העירומה שמעבר לתצפיות כדי לראות איך הוא העולם באמת. ובכן, יש לנו סיבה טובה לומר שהעולם האמיתי הוא מודל א׳, ולא מודל ב׳, כיוון שמודל א׳ יפה יותר.

הקשר שאנו קושרים בין יופי ואמת הוא א־פריורי: אין, ולא יכולה להיות, שום

Scanned with CamScanner

עדות אמפירית שתצדיק העדפה זו של מודלים יפים ותיאוריות יפות על פני מתחריהם; אלא שבלעדיה לא היינו יכולים לעסוק במדע ולא היה שחר לנסיוננו להבין את העולם, כיון שסכום התיאוריות שתתיישבנה עם כל התצפיות האפשריות אף הוא איננו שונה מאינסוף. בכל זאת ההבדל בין הפילוסוף הריאליסט והאידאליסט הוא זה, שהפילוסוף הריאליסט סובר שייתכן, שהתיאוריה היפה ביותר היא בכל זאת לא נכונה, ואילו הפילוסוף האידאליסט סבור שאין כל שחר לדבר על תיאוריה העומדת בכל המבחנים האסתטיים והיא בכל זאת איננה נכונה. כיון שאני רואה עצמי ריאליסט במיטאפיסיקה, אומר שהיופי הוא סְכֵימָה לאמת, אך איננו זהה איתה.

שונים הדברים ביחס לפירושם הנכון של טקסטים. כאן אין לנו כל סיבה שהיא שלא להיות אידאליסטים. כלומר, לזהות את היופי והאמת. בעוד שיש, לדעתי, מובן לטענה שבאמת מודל ב׳ הוא האמיתי, אף שמודל א׳ יפה יותר, אינני סבור שיש איזשהו מובן לטענה שפירושו של השיר הוא באמת א, אף שפירוש ב (והתיאוריה הפרשנית הכללית שפירוש זה נובע ממנה) יפה יותר. לטקסטים אין פירוש אמיתי, כשלעצמם, בעוד שלפלנטה יש מסלול אמיתי, כשלעצמה. הפירוש האמיתי יותר הוא היפה ביותר. קל וחומר שכך הדבר, אם מטרת הפירוש הוא לגלות את היופי שבשיר וליהנות ממנו.

מטרת חיי האדם בעולם היא להכיר את האמת, ולעשות את הטוב. הדרך היחידה להגשים מטרה זו (כיוון שהאמת והטוב נעלמים מאתנו) היא להרבות יופי. זכה מבקר הספרות: בתחום עיסוקו, שניות זו שבין המטרה הנעלמת (האמת והטוב) ובין הַסְכֵימָה הגלויה שלה (היופי) איננה קיימת: האמת שהוא חייב להכירה היא היא היפה, והטוב שהוא חייב לעשותו הוא להגדיל יופי ולהאדיר.

Scanned with CamScanner